

サルマン・ルシュディの「複合自我」論について

大 熊 榮

はじめに

この論文の目的はサルマン・ルシュディの「複合自我」論と彼の小説との関係を考察し、現代小説における自我表出のひとつのモデルを明確にすることである。

この目的を達成するためには、三つの予備的考察が必要となる。ひとつは、「自我」という概念についての考察であり、もうひとつは「小説」という概念の考察であり、最後に「自我」と「小説」の関係についての考察である。これらの予備的考察は、この論文においては、いずれも概括的に行われる。それぞれについての詳細な考察はべつの機会に行いたい。

予備的考察を踏まえ、サルマン・ルシュディの「複合自我」論の内容を詳しく検討する作業が次に続く。その作業の後で、「複合自我」論と作品との関係を「真夜中の子供たち」「恥辱」「悪魔の詩」について考察する。（「ハルーンと物語の海」「東、西」「ムーア人の最後の溜め息」「彼女の足の下の地面」については別稿に譲る。）最後に、ルシュディにおける自我表出モデルを明らかにしたい。

ここに言う「モデル」とは言語学で言う「理論」であるよりは「型」「原型」という意味に近い。しかし「モデル」であるがゆえに「試しに作ってみたもの」という意味合いも強い。いくらでも「作り替え（リモデリング）」が可能な試作品ということでもある。

1 自我・小説・両者の関係

自我と小説の決定的相違点は可視、不可視ということにある。自我とは不可視にして、身体のどこかに宿るものと考えられるのに対し、小説は言葉としてわれわれの眼前に現われる。不可視の自我が捉えにくいのは小説の比でない。

自我のひとつの定義とされるのはデカルトの「私は考える、それ故に私は有る」¹⁾という命題である。これは肉体から切り離された思考能力としての自我とされ、その含意は尽きないものがあるが、自我は人間が主体的に作っていくものだという意味もそこにあり、この点はジョージ・ハーバート・ミードの言う「社会的自我」の定義と根本で対立している。「いかなる自我も社会的自我である」²⁾とするミードの議論では、自我は社会的に作られるものだからだ。

フロイトのいう自我とは、娘アンナ・フロイトの解説によれば、「人格」を構成する三つの部分のひとつであり、「エス」および「超自我」に対しダイナミックで複雑な関係を持つ³⁾。「超自我」は「自我理想」とも呼ばれ、時に「自我」を批判し、「自我」の中に「罪悪感」などを作り出す⁴⁾。「エス」の内容は「衝動」であり、「無意識」であり、「自我」への「侵入者」となる。

「衝動は身体運動機関にちかづき、運動機関を道具として利用し、衝動を満足させようとする。このとき、自我は自分に不都合さえおきなければ、エスからの侵入者にとりたてて反対しようとしなす。自我は自分の力を侵入者に自由に貸し、あたえ、もっぱら傍観する。自我は興奮のはじまり、緊張のたかまり、それにともなう不快感情、最後に、満足を経験するときの解放感を味わうのである。このように、心理的变化の全過程は自我のなかでおきる」⁵⁾

このような説明からすると、フロイトの言う「自我」は心理的プロセスが発生する場ということになり、文学と「自我」の問題への心理的アプローチには欠かせない分析道具となるが、われわれのアプローチは心理的であるよりも社会的であり、従って、この論文ではミードによる定義が最も重視される。この場合、自我は社会の影響によって形成されるという、やや厳密さに欠ける認識が一般に流布していることも、われわれの議論の補強材料として考慮に入れることとなる。例えば、マーティン・エイミスが「ナボコフ夫人を訪ねて」⁶⁾で言及しているメディア・コーチ産業という、生き方伝授産業があり、ケン・カールトンの「デート・ゲーム」がその一例とされるが、この産業から「アメリカ人の自我は影響を受けている」とエイミスが指摘する時、彼は自我を漠然とながら「社会的なもの」と考えているのである。

「社会的自我」といっても、自我は社会から一方的に影響されるわけではない。ミードは「自己意識的自我」と「性格」というふたつのものを区別しているが、作家とその作品を考える場合、この点は特に重要である。

「自己意識的自我——言葉の十全な意味での自我——にとって基本的なことは、他者に働きかけ、他者に対峙して存在するような、記憶における自我と、自分の働きかけに対してなされる、内的な反応との結び付きである」⁷

「記憶のなかに現われた役者 (actor) と、それにとまなう合唱団 (chorus) とが融合したものからなる自我は、いくぶん緩やかにしか組織化されていないが、きわめて明確に社会的なものとなっている。この内的舞台は、その後には、思考のフォーラムやワークショップに変わっていく。登場人物の容貌やイントネーションは次第に消え去っていき、内的会話の意味に力点が置かれるようになり、イメージは最低必要な手掛かりにすぎないものとなる。しかし、そのメカニズムは社会的なものであることに変わりなく、それでいて、しかも、その過程はいつでも個人的なものになりうるのである」⁸

このようにミードが定義する「自己意識的自我」は「役者 (actor)」と「合唱団 (chorus)」からなる複合的なものであることがわかる。複合的要素のダイナミックな関係は演劇や小説に反映されているとミードは言う⁹。ミードが上の引用で用いた演劇の比喩を小説に置き換えてみると、「役者」は主人公で、「合唱団」はその他の登場人物ということになるだろう。しかし作者はどうなるのか。それは「役者」が登場する舞台としての「記憶」ということになるだろう。自我は再構成される¹⁰ということ、記憶が再構成されるということでもある。再構成を繰り返す記憶の中で登場人物たちが筋書きを作っていくのが小説ということになるだろう。

一方、「性格」についてミードはこう規定する——「単なる習慣の組織としての自我は、自己意識的なものではない。性格 (character) と呼ばれているものが、この自我である」¹¹つまり自我の一部である「性格」は容易に変わらないということである。

自我が社会から影響を受けるとすれば、社会の変化とともに、自我も変化する。そして小説が社会を映す鏡だとすると、そこには自我も映っていることになる。そう考えると、社会の変化、自我の変化、小説の変化という三つの変化の相関関係が認められるはずである。

小説が社会を映す鏡かどうかは議論の余地があり、そもそも社会とはなにかという問題もあるが、ここでは、家族や地域社会、企業組織、あるいは国家や国際社会というような人間関係の単位の総体を意味するものと考えんとす

る¹³⁾。このように緩やかに社会を定義すれば、詩と違って、それに関わらない小説はないとさえ言える。問題は関わりかたである。作家が社会に「自己意識的」に関与しているのかのかがどうかという問題が、ここでのわれわれの関心事になる。

イギリス小説の歴史の中で労働者の世界という意味での「社会」への関心が芽生えるのは19世紀半ばである。今日「社会小説」(social novels)¹⁴⁾と呼ばれるいくつかの小説がそのころに書かれた。エリザベス・ギャスケルの『メアリー・バートン』(1848)、チャールズ・キングズレーの『オールトン・ロック』(1850)、チャールズ・ディケンズの『ハード・タイムズ』(1854)などである。しかし、作家たち自身は「社会」という言葉を使っていない。使っているのは「労働者」(the work-people)¹⁴⁾ (the labouring people)¹⁵⁾という言葉である。つまり、当時社会に関心を寄せるということは、上流や中流の人間たちでなく、貧乏人と同義語の労働者に「同情する」¹⁶⁾ということだった。『メアリー・バートン』はまさにマンチェスターの労働者たちを登場人物としているが、当時としてはこれは革新的な作品だったのである。ジェイン・オースティンや初期のディケンズとは違うしかたで社会への関心を示したのである。

これらの「社会的小説」は、しかし、「自己意識的自我」の文学とは言えない。なぜなら作者が作品世界の外に立っていて、作品が作者の「内的舞台」を反映していないからである。作者たちは登場人物に単に「性格」を付与しているにすぎない。ただ、彼らは「性格」が「社会」あるいは「境遇」(circumstances)に影響されていると考えている。例えばギャスケルは『メアリー・バートン』の「序文」で次のように書いている。

「わたしは心労でやつれたひとたちにいつも深い同情を感じてきた。彼らは不可解にも労働と欠乏の間を行ったり来たりしながら生涯もがくように宿命づけられているように見えるし、明らかにほかのひとたちよりはずっと深刻に境遇に思いのまま翻弄されているようにも見える」¹⁷⁾

その一方で、彼女はまた自分自身の信仰の立場から次のようにも書いている。

「マンチェスターのあまりにも多くの貧しく教育のない工場労働者たちの場合、同じ人間から不当で非情な仕打ちを受けているのに辛抱していると信じているために、神の意志に身を委ねるべき気持ちを毒し、復讐心を燃やすことになっ

ている」¹⁸⁾

ギヤスケル自身は、労働者たちが「神の意志に身を委ねるべき」だと思っている。しかし実際は境遇のために労働者たちが復讐ばかりを考えるようになっていると指摘することしかできない。事実、貧しさゆえに金持ちへの恨みが骨髓まで染み込んでいて、口を開けば資本家たちへの不平不満ばかりという人物が登場する。メアリー・パートンの父親ジョンだ。つまりジョンはこの作品で不平ばかり言う人間という「性格」を付与されているのである。ジョン自身は自分を恨みがましい人間と意識していない。このような人物を描くことでギヤスケルが労働者たちに教訓を与え、信仰へと導こうとしていることは明らかである。作者自身がユニテリアン派の信仰によって自分を組織しようとしているわけで、本来複合的な自我をそのような方法で意識的に統合し、社会の秩序維持に寄与しようと考えている。

信仰のほかにも社会維持に寄与する社会的規範、もしくはひとつの社会の理念がある。ヴィクトリア朝社会における「ジェントルマン」「レディ」の理念がそれである。この理念は「お上品な伝統」(the genteel tradition)を生み、この伝統は今日もなお根強く生き残っていて、作家のモラルを鋭く問題にする。つまり、破壊的でない社会への関わりかたを強く作家に要請するのである。

W・G・サムナーは18世紀と19世紀の「ジェントルマン」観の相違について20世紀初めに証言している。

「18世紀には、紳士は闘鶏や懸賞拳闘試合を後援したし、またその社会的階級を失うことなしに、酔いつぶされたり、ギャンブルをしたり、虚偽を騙ったり、夫人をあざむいたりできた。いま、高い身分に伴う義務はこれらすべてのことを紳士に禁じている」¹⁹⁾

「一世紀前の紳士はいま受け入れられないだろう。一世紀前の社会では、今日の紳士は粗暴なマナーをもっていると思われるだろう。人工的なマナーはわれわれの時代では好まれないが、運動競技者は好まれる。「紳士」はいつも勝手な定義をされがちである。現在は紳士はスポーツやゲームでの技能がなければならぬようである。われわれの社会では紳士という社会的なタイプを選ぶ力は明白である。高い身分に伴う義務という感情はかつて、属する階級の規則により貴族に加えられた強制的な力にたいする名前であった。いまではそのような固定的な階級はなくなり、紳士はただ非公式な一つの階級のしきりと趣味

により定義されているから、それはどんな種類の社会的優越性にも伴う義務への呼び名である。ただしこれらの義務が世論により決められ、是認されているかぎりにおいてである」²⁰

この証言によれば、18世紀と19世紀では「ジェントルマン」のイメージに相当な差異があったことになる。なにをしても「貴族」イコール「ジェントルマン」でありえた18世紀と異なり、19世紀の「ジェントルマン」は必ずしも貴族である必要がなく、裕福な中流階級ならだれでもその資格を持てた分、さまざまな社会的規範に適合しなければならなくなった。

「紳士とは社会にあつて豊かな快適な社会関係をもたらすような行為の規則と基準とを選んだ一集団である。したがって、このタイプにあつてはマナーが不可欠の要素である。紳士とはこのタイプに一致するように教育されてきた人であり、かれがその特徴をもっているということは、この集団に加わっていることによってわかる。小説がその理想を発達させ、伝達している」²¹

これが19世紀的「ジェントルマン」の定義であり、その価値観がディケンズなどの「小説」によって後世に受け継がれた結果、20世紀にも影響力を持ちつづけることとなる。「レディ」の場合はどうか。それについてはJ・P・ブラウンがこう書いている。

「ヴィクトリア時代の「完全なレディ」というのは、あり余る暇をもち、装飾的で依存に甘んじ、賞賛を喚び起こすことと出産以外には、果たすべき機能をもたない」²²

これに加え、「レディ」の属性として「弱くて受動的」²³というものもある。このような「ジェントルマン」や「レディ」への憧れ、「上品さ」志向は、階級が下がるほど強くなったという指摘がある²⁴。

ジェイン・オースティンやディケンズ、ジョージ・エリオットなどによるヴィクトリア朝的社会規範の確信的称揚が「お上品な伝統」に寄与したことは容易に想像がつくが、ここでは詳しく触れない。

「お上品な伝統」は、まずヴァージニア・ウルフやジェームズ・ジョイスやE・M・フォスターのようなモダニストによって突き崩されはじめる。それ

をいっそう徹底的に崩したのがポストモダニストだったとわれわれは考えたいわけである。そこに至るまでに社会の変化、自我の変化、小説の変化があり、三者の相関関係を明らかにすることが最終目的だが、より直接的目的は、サルマン・ルシュディがあるエッセイで披瀝した「複合自我」という観念が、現代における自己意識的自我の複合化と社会的規範逸脱の必然性を説明していると指摘することにある。ちなみに、ポストモダニストとして私が念頭に置いている作家たちにはマーティン・エイミス、イアン・マッキュアン、ジュリアン・バーンズ、ピーター・アクロイド、A・N・ウィルソン、グレアム・スウィフト、ジャネット・ウィンターソンなどのイギリス系作家ばかりでなく、スコットランドのジョン・バンヴィル、アイルランドのロディ・ドイル、さらにはハニフ・クレイシ、カズオ・イシグロなどの非イギリス系作家なども含まれる。サルマン・ルシュディはこの最後のグループに含まれるわけである。

2 「複合自我」を「制度化」する理由

サルマン・ルシュディの言う「複合自我」という観念は、国家の観念と結びつくことによって、論理的には、自我は制度であるという命題を主張していることになる。このことからわれわれの議論は始まることになるのだが、「自我」と「制度」について簡単な予備的考察を巡らせれば、命題そのものが成立しないことが判明する。それではなにゆえの「複合自我」イコール国家の議論なのか。

1997年8月15日のインド独立50周年に際し、ルシュディは週刊誌「タイム」(同年8月11日号)に「豊富の国」(A Land of Plenty)と題するエッセイを寄稿し、インド独立50周年を論評した⁵⁾。国家論が自我論になるという彼の独特な理論が展開され、「複合国家」に見合う「複合自我」の概念が提起されているのは、このエッセイである。

われわれはここでまず、彼のインド国家論を見ておく必要がある。

独立50周年という節目を迎えているからといって、彼はむやみに祝意を表明しようとはしない。むしろ表面的祝賀ムードに否定的である。なぜなら独立は彼にとって家族の離散を意味しているからだ。パキスタンを分離しての独立の結果、ルシュディの両親と叔父一家はボンベイに残ったが、叔母一家はパキスタンへ行き、親類縁者が国境で隔てられることとなった(ただし、両親もその

後パキスタンへ移住)。「鉄のカーテンが下ろされ、ベルリンの壁が築かれたことを、だれが祝福するだろうか」と彼は言う²⁶⁾。これに加えて、独立後のインドでは貧困が拡大し、汚職が増大した。彼は貧困を「インドにおける社会の大病」(the nation's great social ills)と表現し、その病が癒されていないばかりか、ますます重くなっていると指摘する。汚職については、自らの1995年の長編小説『ムーア人の最後の溜め息』における登場人物のひとりのコメントを援用しつつ、「いまや役人の汚職の規模はあまりにも巨大化し、ほとんど滑稽なほどだ」と皮肉る。その登場人物、表題「ムーア人の最後の溜め息」となる型破りな絵を描く画家ヴァスコ・ミランダは現代の「インド的民主主義」を定義して「一人一賄賂」²⁷⁾だとし、「インド的相対性理論」(the Indian Theory of Relativity)は「すべては親戚のためにある」(everything is for relatives)²⁸⁾という意味だと述べるのである。ちなみにこれらは「ヴァスコ語」(Vasco-speak)²⁹⁾と呼ばれる一連の破格表現の一部である。

このように離散、貧困、汚職その他の暗い要素があるにもかかわらず、ルシュディはあえて独立50周年を祝福したいと思う。それはなによりも「インド」という概念のためだと彼は言うのだが、その言い分を詳しく見ておく必要があるだろう。「ニュースはすべて悪いものばかりでない」として、インド初の「アンタッチャブル大統領」となったK・R・ナラヤンに触れた後、ルシュディは言う。

「しかしながら、とりわけほくが賞揚したいのは、50年前のあの真夜中に生まれた最も重要なもの、歴史が作り出すすべての状況を生き延びてきたあの新制度、いわゆるインドという観念が持つさまざまな価値だ。ほくは成人してからの時間の大半をこの観念について考え、書くことで費やしてきた。前回の周年記念狂いがあった1987年には、ほくはインド中を旅し、このインドという観念をどう思うか、価値があると思うかという質問を、普通のひとたちにつけてみた。インドの規模と多様性、およびインド人の強烈な地域への忠誠心を考えた場合に注目し値するのは、ほくが話しかけたすべてのひとたちが「インド」という言葉になんら違和感を持たず、インドがよく分かっているという気持ち、そこに「所属している」という気持ちをなんら疑っていないということだった。それでいてインドの定義となると、彼らは根本的に食い違っているし、同様にして「所属する」ことの意味がなにを含むかについてもまた、彼らの考えは違っているのだ。

そして、その複合性こそが最終的に重要なのであった」³⁰

ルシュディが1987年の旅行からえたインド理解がここに示されている。インドとはもともと多様で複合的な国なのだという認識がインド人に広く共有されているという理解である。貧富の差や汚職、そしてカースト制度など、さまざまな矛盾が含まれていて少しもおかしくないこの複合性という概念は、現代世界と現代人を理解するヒントをルシュディに与える。それがなんであったのか。その点を明らかにしたのが、上に引用した文章に続くつぎの一節である。

「現代においてわれわれは、しばしば矛盾し、内面的に折り合いすらつかない複合体として、自分自身を理解するようになった。われわれのひとりひとりがたくさんの異なる人間だということを理解した。若いころの自分は年老いてからの自分と異なるし、好きなひとたちといっしょにいる時は大胆になっても、雇い主の前では臆病になり、子供たちをしつける時は規律正しいが、なにか秘密の誘惑を受けるとだらしなくなる。われわれは真剣にして気紛れ、声高にして寡黙、積極的にして容易に引込み思案となりやすいのだ。統合された自我という19世紀的概念は、この押し合い圧し合いする『主我』(“I”)の群に取って代わられた。それでいて、傷つけられたり狂わされたりしない限り、われわれは通常『自分がだれか』ということについての比較的明瞭な分別を身につけている。ぼくの内なるたくさんの自我のすべてを『客我』(“me”)と呼ぶことに、ぼくはそれらすべての自我とともに賛成する」³¹

ここに提示されているのは19世紀の「統合自我」に取って代わった現代の「複合自我」というパラダイムである。「若くして、年寄り」「大胆にして臆病」「規律正しく、だらしない」「真剣にして気紛れ」「声高にして寡黙」「積極的に引込み思案」という表現自体はきわめてオキシモロンのである。しかしこれは単なるレトリックではなく、ルシュディの意図としては、自我の現実そのものの指摘にほかならない。

自我の複合性を指摘すること自体は、彼自身も示唆しているように、目新しいことではない。例えばジョージ・ハーバート・ミードの「社会的自我」は、ある程度まで、「複合自我」そのものである。そもそも「主我」(“I”)や「客我」(“me”)の用語はミードのものだ。デカルトの主観主義的自我論から決別し、チャールズ・ホートン・クーリーの「鏡に映る『私』」(looking glass self)

などを踏まえたミードの「社会自我」論（1913年の論文“The Social Self”）は「自我は、常に、「客我」（me）として現れる」²²という命題から始まり、行動主義心理学に基づく観察から、自我の発達を二段階に別けて分析する。「プレイ時期」と「ゲーム時期」である。ルシュディが上の引用で「内なるたぐさんの自我」と呼ぶものが芽生えるのは「プレイ時期」である。子供はこの段階で「親、先生、牧師、店員、警官、海賊、インディアン」などの役割を演じ、「他者の役割を取得」²³するのである。ミードの理論ではこの「取得された他者の役割」が自我となるのだが、しかしこの段階の自我は無秩序で、無限に「役割取得」を続けるのみである。これに歯止めをかけ、「ルールや規準」に目を向け、「一般化された他者」²⁴の態度を取得するようになるのが「ゲーム時期」である。この時期を潜ることなくしては集団やコミュニティの中で生きられない。

ミードの理論に則って言えば、ルシュディの「複合自我」とは、いまだ「ゲーム時期」を知らない「プレイ時期」の自我ということになる。しかもわれわれの現実の経験からすると、「プレイ時期」が子供時代に限られているとは言えない。「ひとを殺してみたい」という理由で殺人を犯す少年は17歳にもなって「殺人者」の役割を取得する「プレイ時期」を過ごしているわけだし、アメリカの大統領は50歳を過ぎてホワイトハウスで罪を犯す誘惑に駆られ、「罪人」の役割を取得した。この種の「プレイ時期」への逆戻りを経験するひとたちは、いくつになっても跡を絶たず、場合によっては新聞の社会面を賑わす。この未発達とも言える自我がわれわれにとって重要なのは、それがイギリス・ポストモダンの文学と密接に関わるからである。ここには現代文学の内実が反映されていると考えられるし、実際、私の念頭にある一群の作家たちの作品はオクシモロンの表現で説明される「複合自我」を映す鏡となっている。

ルシュディはこの自我概念をインドという国家概念と結びつける。「これはインドという観念を把握する最良の方法である」として、彼は次のように続ける。

「この国家は自我に関する近代の見方を受け容れ、それを拡大して10億もの人間を包含するに至った。インドという自我は10億種類もの差異を包含できるほどにも广大で柔軟なのだ。10億の自我のすべてを「インド人」と呼ぶことに異論が出ないのである。これは「るつぽ」とか「文化的モザイク」などの古くからの多元主義的観念よりもはるかに独創的な概念だ。個人が国家の本質の中に

自分自身の本質が大書されているのを見るがゆえに、この概念は機能しているのである。そうであるがゆえに、50年という圧倒的な歳月が抱え込んだすべての混乱、汚職、げげげげしさ、失望などにもかかわらず、インド人は国家観念の強さに安心し、なんの躊躇いもなくそこに「所属」していると感じるのだ」³⁴

確かに、ルシュディ自身は必ずしも明確に「自我」と「制度」を結びつけていない。しかし、「国家」が近代的自我観を受け容れ、「10億の人間を包含」すべくその観点を拡大したという記述は、明らかに「国家が自我を持つ」という前提に立っている。ここに論じられている自我は国家のものなのである。個人に属しているのではなく、国家という制度に属しているがゆえに、われわれはそれを「制度としての自我」と呼ぶこともできるわけである。少なくともルシュディは「複合自我」を制度的なものと思なそうとしていて、その意志がエッセイに表われている。

「制度というのは、漸次成長するか、制定されるかのいずれかである」とサムナーは言う³⁵。もし「複合自我」が「制度」だとすれば、それはインドという国で長い時間かかって成長してきたものと考えられるし、ルシュディはそう考えているのである。この種の漸次成長型制度を生み出すのは、ヤン・レンケマによれば、食事や共同生活様式のように人間集団が世代から世代へ受け継ぎ、習慣にまでなった反復的振る舞い（repetitive behaviors）だとされる³⁶。そうであるとする、と、「複合自我」の内実を形成するオクシモロンの振る舞いは集団的に反復されてきたということになる。これは、インドに限らずどこにおいてもありうる話で、特定職業集団（聖職者集団）に繰り返される「猥褻行為」のニュース³⁷などは、そのほんの一例にすぎない。これは一方で教えながら、他方で同じ相手に猥褻行為をする人間たちの話である。

制度にはまた、これもレンケマによると、3つの位相がある。ひとつは「役割としての振る舞い（role behavior）」で、「制度は参加者が満たさなければならぬ一定の社会的役割を通じて個人の振る舞いを規制する」³⁸とされる。もうひとつは「特化傾向（differentiation trends）」で、単純な社会ではひとりの人間がさまざまな役割をこなすが、社会が複雑化すると、役割が特化する傾向があり、「力点は人間を離れて役割へと移る」³⁹とされる。3つ目は「制度の権力（institutional power）」で、「制度は一連の規則によって個人の振る舞いを規制し、権力を行使する」⁴⁰という位相である。こうした3つの位相を「複合自我」に適用することはできない。「複合自我」が「社会的役割」とし

での振る舞いになることはないし、その一部が特化することもありえないし、それが社会の「規則」となって「権力」を揮うこともない。こうした点から、「複合自我」を「制度」と呼ぶことは不可能だという結論になる。

それにもかかわらずルシュディが「複合自我」イコール「インド」イコール「国家」イコール「制度」というパラダイムにこだわっているのはなぜか。ひとつにはインド独立50周年を独特の論理で言祝ぐためだが、もうひとつとして、自己の小説作法の弁明ということもある。作家としての重要な主題を「制度化」することで、現代における自らの文学の正当性を主張しようというのである。彼の主題、そして彼以外の多くの現代作家の主題は、「複合自我」にある。これはまた、いつ何時「プレイ時期」へ逆戻りするかわからない人間の危うさにも通じる。彼らはそれを、もとより賞揚するわけではないが、さりとて冷淡に突き放して見ているわけにもいかない。「複合自我」とその危うさは自らの問題でもあるからだ。モダニストを超えるポストモダニスト的な覚めた目と不安が入り交じる立場が彼らに与えられた視点である。

3 内なるたくさんの自我

すでに述べたように、イギリス・ポストモダンの文学の特徴として、表現の社会的規範逸脱と呼ぶべき要素がある。作家たちが表現の自由を求めた結果だが、彼らはやみくもに自由を標榜したのではなく、しかるべき理由があつての要求だった。そのひとつがサルマン・ルシュディの「複合自我」論である。

作家サルマン・ルシュディの場合、第二作『真夜中の子供たち』（1981）の時から、ふたつのことが同時に起こっていた。「お上品な伝統」とは表現と小説作法の両面でまったく無縁な作品を書くことと、論理はともあれ「制度化」された「複合自我」にイメージを与えることだ。上品さからの決別については冒頭に展開される「シーツの穴」のエピソードにおけるほとんどポルノグラフィックなエロティシズムを見るだけでも納得できるし、「糞」(dung)という言葉の意図的多用も証拠となる。それに語りの展開が構造的にも時間的にもまっすぐに進まない。親が親でなくなるという捻れや現在・過去・未来の錯綜がある。もうひとつの課題は、語り手サリーム・シナイの造型において明白になっている。彼は語り手であると同時に登場人物で、「超越的語り手」が常に存在する。それは1977年現在のサリームということになっているが、しかし実は作者の執筆中の「客我」にほかならない。彼は語りはじめてすぐに次のよう

に宣言する。

「ぼくは複数の生を体内に呑み込んでいる。だからぼくを知りたければ、ぼくというひとりの人間を知りたければ、読者もまたたくさん生の呑み込まなければならぬ」⁴¹⁾

これはまさに「複合自我」のイメージそのものである。この自我が作者の記憶の中に「役者」として登場するのだ。サリームの妻パドマ（「蓮の女神」もしくは「糞の所有者」）⁴²⁾は「コーラス」の役割で、語り手の語るある種の家系史のような物語を聞きながら、批判したり頷いたりする。

しかもこの自我は「国家」と一体になっている。彼はインド独立の1947年8月15日真夜中（午前零時）に生まれたという設定だけでなく、「国家イコールぼく自身という等式」(the equation between the State and myself)⁴³⁾について明言しているのである。サリーム・シナイすなわち作者の「複合自我」は「国家」であるがゆえに、生誕以前のこと（すなわち国家の歴史）も記憶に留めている。

「記憶---ぼくの新しい全知の記憶、母、父、祖父、曾祖父、その他あらゆるひとの生の大半を包み込んでいる記憶」⁴⁴⁾

この「記憶」は、実際には作者に属している。作者は時折自分を客観化して「これはインド的病いだろうか、現実全体をカプセルに閉じ込めようとするこの衝動は？悪い予感だ、ぼくもすでに感染しているのだろうか？」⁴⁵⁾と自問する。それは「インド的病い」というより、もしそれが「病」であるとすれば、現代の病であるだろう。「現実の全体をカプセルに閉じ込めようとするこの衝動」をわれわれは何人も現代作家に見出すことができるのだから。

ルシュディにおける自我表出モデルを最も端的に示しているのは、やや長くなるけれども、次の一節である。

「…さてこの段階ではぼくは、つまりサリーム・シナイは、当時の自分自身に後知恵の恩恵を授ける所存だ。上品な書き方 (fine writing) に求められるまとめ方と約束事を破って、これからどうなるかを予め知らせてしまおうと思う。目的は他でもなく、当時の自分が次のような想念を抱くことを読者に許しても

らうことにある。『おお、内部と外部の永遠の対立よ：(a)人間はその内部において、絶対に全体ではないし、絶対に同質ではない。内部では、ありとあらゆるものがごたませになっている。人間はある瞬間にあるひとであるが、すぐ次の瞬間にはべつの一ひとなってしまう。反対に、肉体はまったくの同質なのだ。分割不能、ワンピースのドレス、お望みなら、聖なる寺院と言ってもいい。この全体性を維持することが重要なのだ。しかし、頭髮をいくらかむしり取られたことは言うまでもなく、ぼくが指を一本失ったことは（ローリーの漁師の人差指によってこの一件はおそらく予言されていたのだが）、肉体の全体性を台無しにすることを意味した。こうしてまさに革命的と言っても言い過ぎでない事態へとわれわれは突入した。それが歴史に与える効果は必ずや驚くべきものに違いない。(b)肉体のコルク栓を抜いたりすれば、なにがどろどろと流れ出してくるかは神のみぞ知るだ。突然、ひとは永久にそれまでとは別人になってしまう。そして世界も、親が親でなくなり、愛が憎しみに変わっておかしくない世界になってしまう。しかも、肝腎なのは、こういったことが私的生活に対する影響でしかないということだ。公的行動の領域への影響は、いずれ示されるように、劣らず深刻だったし、現に深刻だし、これからも深刻だろう』⁴⁶

（下線、私）

重要なのは下線を施した部分(a)(b)である。下線(a)は、われわれがすでに検討したエッセイ「豊富の国」における一節——「現代においてわれわれは、しばしば矛盾し、内面的に折り合いすらかない複合体として、自分自身を理解するようになった。われわれのひとりひとりがたくさんの異なる人間だということを理解した。若いころの自分は年老いてからの自分と異なるし、好きなひとたちといっしょにいる時は大胆になっても、雇い主の前では臆病になり、子供たちをしつける時は規律正しいが、なにか秘密の誘惑を受けるとだらしなくなる。われわれは真剣にして気紛れ、声高にして寡黙、積極的にして容易に引込み思案となりやすいのだ」——という一節に呼応している。ルシュディは「真夜中の子供たち」を書く段階で「複合自我」の考えを持っていたということがここに明らかになる。

この「複合自我」論の妙味はわれわれが変幻自在なプロテウスの人間になれることを保証するところである。この憧れはウルフやジョイスにもあったし、近くはジャネット・ウィンタースンに顕著だ。ルシュディはこの憧れを形にするモデルを「真夜中の子供たち」において示したのである。

下線(b)は物語の展開、「真夜中の子供たち」の中身に関係している。「肉体」の「同質性」「分割不能性」を強調した上でこの文言の背後にはインド・パキスタンの分割とボンベイ分割の問題がある。1947年8月15日、インドはパキスタンを分離する形で独立した。だからサリーム・シナイは生まれてすぐに「親が親でない」状態になるし、続くインド・パキスタン戦争(1947-48)の勃発はまさに「愛が憎しみに変る」世界を現出させた。すべての原因は「肉体のコルク栓を抜いた」ためだという理屈が物語の展開を支えている。

「豊富な国」と「真夜中の子供たち」を合わせ読んだ後には、「複合自我」論とルシュディの政治的立場に深い関係があることが明白となる。彼は分離反対論者なのである。独立後インドとパキスタンで生じている混乱はすべてインドを分割したことに原因があると考えているのである。

彼がパキスタンについて書いた小説「恥辱」(1983)についても自我表出の本と見ることができる。語り手は単に一人称単数で呼ばれ、固有名詞すらなく、限りなくルシュディそのひとに近い。「真夜中の子供たち」における「超越的語り手」に近いとも言える。

「私」(“I”)という名の語り手は、いつもはロンドンに住み、パキスタンには数えるほどしか行っていない。それもボンベイからパキスタンへ移住した両親を訪ねるためにすぎない。つまり彼にとってパキスタンは「周縁的」(peripheral)なのである。作品の「主人公」⁴⁹とされるオマル・カイヤーム・シャキルの役割も「周縁的」で、語り手の分身と考えられる。オマル・カイヤームというベルシャの詩人の名前が使われる理由は、語り手によって明らかにされている。オマル・カイヤームは翻訳でのみ命脈を保つ詩人であるが、「私もまた翻訳された人間だ」(“I, too, am a translated man.”)⁵⁰と語り手は言う。「生まれつきの越境人間」(born across)で「翻訳では常になにかが失われる」からだ。

ルシュディの記憶の中で、語り手の「私」は「役者」として登場し、物語の弁明に努める。これはリアリズムの小説ではないこと⁴⁹、この物語を語るきっかけとなったのは、ロンドンのイーストエンドで起こった殺人事件だったこと⁵⁰、スーフィア・ゼノビアを「イディオット」の登場人物にしたのは「純粹の国」を意味するパキスタンの象徴とするためであること⁵¹、この物語には「男性的プロット」と「女性的プロット」があり、それがコインの裏表を形成すること⁵²、「歴史の真の弁証法は快楽主義者と禁欲主義者(the epicure against the puritan)の対立にある」⁵³こと、などである。

『真夜中の子供たち』がルシュディの「複合自我」の核心部をダイナミックに捉えていたとすれば、「恥辱」はその「周縁」に関わっている。作者はここで政治的立場というより、思想的立場を鮮明にしたのである。それは快楽主義という立場だ。この立場からパキスタンにおけるイスラム原理主義に鋭く対立している。『悪魔の詩』(1988)を書く準備は「恥辱」によって十分に整ったのである。なぜなら、このつとに政治的になった小説はルシュディの「複合自我」の核心部と周縁部を併せ持つ作品だからだ。この点は必ずしも十分に理解されていず、例えばカール・ミラーは『悪魔の詩』について次のように書いている。

「ルシュディの小説『悪魔の詩』は多くのイスラム教信者を怒らせた。信者たちは作品を西洋的で悪魔的と見なすように命令されたのであるが、この作品はまた東は西で西は東という二元的寓話と見なすこともできるのである。ふたつの社会が合わさって、ひとつのゴシック的狂気を作り上げている。その作者は双方に属し、それでいてどちらにも属さず、そのことを書くために、つまり名声と狂気、孤児とデーモンについて書くために、誤解しやすい「相反する自我」(conflicting selves)というエネルギー源を発明したのである」⁵⁴

「相反する自我」という概念は、われわれの考察によれば、ルシュディの頭の中にない。あるのは「複合自我」の概念であり、「快楽主義」と「禁欲主義」の「弁証法」という歴史観である。

『悪魔の詩』の主人公ジブリール・ファリシュタとサラディン・チャムチャは「複合自我」のイメージにこの上なく適合する。なぜなら彼らはふたりとも役者であり、さまざまな役割を演じる(あるいは取得する)人間だからだ。彼らは「相反する」人間たちでなく、ある意味では「相補的」な間柄で、彼らなくしてルシュディの自我は成り立たないのである。語り手はこの作品でも「私」(“I”)で、『真夜中の子供たち』における超越的語り手に匹敵する。これはルシュディの記憶とほぼ同質で、文字どおりの「役者」たちが彼の記憶の中でさまざまな振舞いをするというのがこの小説の仕組みである。振るまいの一部に夢の要素が持ち込まれ、それでなくても自由奔放なファンタジー的世界がさらにいっそう野放図な世界に変貌し、冒瀆的快楽が貪られることとなる。その詳細についてはすでに触れたことがあるので、ここでは割愛する⁵⁵。

5 ルシュディにおける自我表出のモデル

これまでに検討した3つの小説について言えることは、それらがすべて「複合自我」の概念を中核にした構造を持っているということである。(同じことは所謂「ファトワ」後に書かれた「ハルーンと物語の海」「東、西」「ムーア人の最後の溜め息」「彼女の足の下の地面」についても言えるが、ここでは詳細に触れない。)別の言い方をすれば、ルシュディはどんな作品を書いても、自分のことしか書かないということだ。そのことをエッセイで宣言しているだけでなく、作品そのものでも明らかにしている。

重要なのは、自分のことしか書かない作家は、彼だけではないということである。19世紀の作家たちは読者のために物語を書いた。ディケンズはその典型である。今日でも読者のために物語を書く作家はたくさんいるし、「文化的制度としての小説」⁶⁾に求められているのは読者の求める物語を提供することである。

20世紀には自分のために物語を書く作家が出現した。ウルフやジョイスがそうだ。彼らにとって小説は起承転結のある物語を提供する道具ではなく、自我表出の手段となった。もちろん、その地下茎は19世紀にも延びている。しかし、ポストモダンの時代ほど小説が言わば私物化された時はない。作家たちが勤んでいるのは自我の表出であり、マイクロコスモスとマクロコスモスの中心に自我がある。しかもそれは「複合自我」であり、かつてのような「統合自我」ではない。そのことを最もよく例証しているのがサルマン・ルシュディである。登場人物たちは、虚構である限り、すべてルシュディの分身なのだ。彼らは作家自身が取得したもろもろの「役割」を彼の記憶の中で演じている。それがルシュディの書く小説の「型」(モデル)なのである。

注

- (1) デカルト「方法序説」落合太郎訳、岩波文庫、1953、P45.
- (2) ジョージ・ハーバート・ミード「社会的自我論」船津衛、徳川直人訳、恒星社厚生閣、1991、p.73.
- (3) アンナ・フロイト「自我と防衛」外林大作訳、誠信書房、1985、P6.
- (4) 同書、p.8.
- (5) 同書、p.9.
- (6) Martin Amis, *Visiting Mrs Nabokov*, Jonathan Cape, 1993, p.100.

- (7)ミード、前掲書、p.8.
(8)同書、p.10.
(9)同書、p.10.
(10)同書、p.10.
(11)同書、p.11.
(12)富永健一「社会学講義」、中公新書、1995、p.5.
(13)Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, Routledge, 1965, p.26.
(14)Elizabeth Gaskell, "Preface" to *Mary Barton*, Penguin, p.37.
(15)Charles Dickens, *Hard Times*, Oxford University Press, 1955, p.23.
(16)Gaskell, *op.cit.*, p.37.
(17)Gaskell, *ibid.*, p.37.
(18)Gaskell, *ibid.*, p.37.
(19)W・G・サムナー「フォークウェイズ」青柳、園田、山本訳、青木書店、1975、p.265.
(20)同書、p.265.
(21)同書、p.264.
(22)J・P・ブラウン「十九世紀イギリスの小説と社会事情」松村昌家訳、英宝社、1987、p.119.
(23)同書、p.118.
(24)同書、p.119.
(25)*Time*, August 11, 1997, pp.22-23. 抄訳「10億の魂包容するインド」読売新聞1997年8月11日付
(26)*Time*, August 11, 1997, p.23.
(27)Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Jonathan Cape, 1995, p.167.
(28)Rushdie, *ibid.*, p.272.
(29)Rushdie, *ibid.*, p.151.
(30)*Time*, August 11, 1997, p.23.
(31)*ibid.*, p.23.
(32)ミード、前掲書、p.1.
(33)同書、p.59.
(34)同書、p.24.
(34)*Time*, August 11, 1997, p.23.
(35)サムナー、前掲書、p.71.
(36)Jan Renkema, *Discourse Studies*, Amsterdam: John Benjamins Publication Company, 1993, p.45.
(37)「昨年度公立校教員わいせつ処分最多115人」朝日新聞2000年12月27日付
(38)Renkema, *op.cit.*, p.46.

- (39) *ibid.*, p.46.
- (40) *ibid.*, p.46.
- (41) Salman Rushdie, *Midnight's Children*, first published 1981 by Jonathan Cape, Picador, 1982, p. 9 .
- (42) Rushdie, *ibid.*, p.24.
- (43) Rushdie, *ibid.*, p.420.
- (44) Rushdie, *ibid.*, p.88.
- (45) Rushdie, *ibid.*, p.75.
- (46) Rushdie, *ibid.*, p.236 - 237.
- (47) Salman Rushdie, *Shame*, Jonathan Cape, 1983, p.25.
- (48) Rushdie, *ibid.*, p.29.
- (49) Rushdie, *ibid.*, p.68.
- (50) Rushdie, *ibid.*, p.115.
- (51) Rushdie, *ibid.*, p.120.
- (52) Rushdie, *ibid.*, p.173.
- (53) Rushdie, *ibid.*, p.240.
- (54) Karl Miller, *Authors*, Oxford University Press, 1900, p.188.
- (55) 大熊榮「ホメイニを怒らせた「悪魔の詩」の山場」[新潮45] 1989年4月号参照
- (56) See, *Cultural Institutions of the Novel*, ed. by D. Lynch and W.B. Warner, Duke University Press, 1996.